
Dramaturgies du cercle et métaphysique du vide : pour un drame de l'impersonnel

hamlet est mort. gravité zéro de Palmetshofer et Innocence de Dea Loher

Dramatik des Kreises und Metaphysik des Leeren: Für ein Drama des Unpersönlichen

The Dramaturgy of the Circle and the Metaphysics of Emptiness: Towards Impersonal Drama

Claire Stavaux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2550>

DOI : 10.4000/germanica.2550

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 81-92

ISBN : 9782913857339

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Claire Stavaux, « Dramaturgies du cercle et métaphysique du vide : pour un drame de l'impersonnel », *Germanica* [En ligne], 54 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2550> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2550>

© Tous droits réservés

Dramaturgies du cercle et
métaphysique du vide :
pour un drame de l'impersonnel
hamlet est mort. gravité zéro de Palmetshofer
et *Innocence* de Dea Loher¹

*putain, il y a quelque chose de pourri ici
putain de merde, il y a quelque chose de pourri²*

Claire STAVAU
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Jouant avec l'intertexte d'*Hamlet*, grand modèle du genre dramatique, l'interjection citée en exergue et tirée de la pièce de Palmetshofer prend nos sociétés contemporaines pour cible. Ce constat final s'apparente à un dégoût du monde, qui n'est pas sans rappeler d'autres écritures germanophones contemporaines, où soumis au règne de l'économie et de la finance, il n'est que réceptacle d'une société où se défont les liens humains, se perdent les repères et s'abîment les individus. Les pièces choisies pour cette étude évoluent toutes deux au sein d'un monde désenchanté où Dieu est mort ; désorienté, l'être humain se retrouve condamné à errer dans un « monde-machine » qui lui est étranger. Dea

1. — Dea Loher, *Unschuld*, Francfort/Main, Verlag der Autoren, 2004 ; *Innocence*, trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, 2005.

2. — Ewald Palmetshofer, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, in *Theater, Theater. Aktuelle Stücke 18*, Francfort/Main, Fischer Verlag, 2008, p. 446 : « verdammt, da ist doch was faul hier / verdammt nochmal, da ist doch was faul ». Nous traduisons.

Loher et Ewald Palmethofer sont tous deux représentants de la jeune génération d'écrivains de théâtre de langue allemande et leur production dramatique est régulièrement couronnée de distinctions³.

Dans *hamlet est mort. gravité zéro* d'anciens camarades se retrouvent à l'enterrement de Hannes – avatar contemporain du héros shakespearien – au moment de l'anniversaire de la grand-mère qui fête ses quarante-vingt-quinze ans. Abattu d'un coup de fusil par son père, Hannes rôde de manière quasi fantomatique dans la pièce, dans un tragique contemporain où le destin semble avoir laissé place au hasard. L'espace du drame est celui d'une crise, dont on cherche à déceler l'origine, avec une gradation constante dans le déferlement de l'horreur (adultère, infanticide, inceste, désir de meurtre, etc.). Symptomatique du drame moderne, la crise *entre* les personnages (conflits familiaux, générationnels, scènes de couple) se dédouble *au sein* du personnage (identité en perte, crise de la conscience).

Innocence se compose de tableaux sur un mode alterné, rendant compte d'une perception du monde diffractée et toujours relative, et portée par des consciences rongées par la perte de certitudes et la culpabilité. La pièce s'ouvre sur une scène de noyade, sorte d'expérience de l'effroi initiale pour les deux jeunes immigrés clandestins, qui y assistent sans agir par peur d'être impliqués. Les scènes se succèdent sur un mode circulaire, offrant un paysage du monde contemporain clos, miné par le doute, la lâcheté et la mort. Des tableaux se font écho, des configurations ressurgissent, de même que les morts viennent hanter les vivants.

Dans ces deux textes brièvement présentés la langue est essentielle : c'est elle qui détermine les personnages, en esquisse les contours. Si le fonctionnement de la parole ne revêt pas les mêmes aspects dans les deux pièces, toutes deux rendent compte d'une écriture de la circularité. Elles semblent se détourner de préoccupations politiques et historiques pour s'intéresser aux drames des individus. Peut-on parler pour autant de dramaturgies de l'individuel ? N'y a-t-il pas un glissement vers l'impersonnel dans ces discours fragmentés, troués de béances, tant du côté de la composition textuelle que d'une pensée « tournant à vide » des personnages ? Semblant garder l'empreinte de ce que Hans-Thies Lehmann avait appelé « le postdramatique »⁴, ces dramaturgies font

3. — Pour *hamlet est mort. gravité zéro*, Palmethofer se voit attribuer en 2008 le Prix du meilleur espoir d'écriture dramatique ainsi que le Prix de l'année par la prestigieuse revue *Theater Heute*, tandis que Dea Loher remporte la même année le Prix de Mühlheim.

4. — Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francfort/Main, Verlag der Autoren, 1999. Ce texte, dont l'édition française date de 2002, marque un réel tournant dans la réception de la production théâtrale au début du XXI^e siècle. Cette notion, selon nous insuffisante pour parler de l'ensemble du théâtre contemporain et de ses formes

néanmoins évoluer la forme dramatique vers une redéfinition constante de ses enjeux et de sa poétique.

Perte du sens et circularité

La confrontation des personnages à leur propre égarement est emblématique de ces dramaturgies circulaires. La quête d'un sens, motivée par le sentiment d'une perte de repères et d'orientation, devient ainsi l'un des principaux moteurs dramatiques. Les échanges au sein du noyau familial dans *hamlet est mort. gravité zéro* témoignent de cette tentative de percer à jour l'origine, dans une sorte de généalogie de la catastrophe. La théorisation censée retracer la progression tourne à vide et la répétition circulaire devient un mode privilégié de progression du discours. Les énoncés se répètent, mêlant différentes formes énonciatives, conférant ainsi au texte un brouillage temporel symptomatique de la désorientation des personnages. Les monologues qui viennent « trouser » l'échange dialogique suivent également les circonvolutions d'une pensée qui prend l'allure d'une démonstration logique⁵, pastichant les discours philosophiques. Ainsi, cette quête des origines, « là où tout a commencé », devient un leitmotiv de la pièce de Palmethofer et culmine avec l'aveu perplexe de Kurt :

c'est, je crois, un passé qu'il faut que je raconte, c'est, je crois, un passé, parce qu'un avenir on ne peut malheureusement pas le raconter et un présent non plus, parce qu'il est beaucoup trop petit pour être raconté et qu'il devient aussitôt du passé, et c'est pour ça que je ne sais malheureusement pas par où je dois commencer à raconter, parce que je ne sais malheureusement pas où il commence, le passé, alors il faudrait, je crois, d'abord mettre de l'ordre ici, parce qu'à force de passé pas de commencement, [...] je ne vois pas de commencement et n'atteindrai pas, je crois, le présent si ça continue comme ça⁶.

d'évolution actuelles, a suscité un clivage profond au sein de la critique. Parmi ses détracteurs les plus virulents, nous pouvons citer Lothar Schöne, Birgit Haas ou Nikolaus Frei. D'autres, plus modérés, sont plutôt partisans d'une redéfinition de ses critères.

5. — Ewald Palmethofer, *op. cit.*, p. 395-396 : « Also. [...] Kern der These der eingehenden Analyse der globalen Situation, Doppelpunkt, der Himmel ist eine Maschine ». « Donc. [...] Noyau de la thèse de l'analyse approfondie de la situation globale, deux points, le ciel est une machine ».

6. — *Ibid.*, p. 409 : « das ist jetzt, glaub ich eine Vergangenheit, die ich erzählen soll, ist, glaub ich eine Vergangenheit, weil eine Zukunft kann man leider nicht erzählen und eine Gegenwart auch nicht, weil die viel zu klein ist zum Erzählen und gleich wieder eine Vergangenheit, und drum weiß ich jetzt leider gar nicht, wo die anfängt, die Vergangenheit, und da muss man, glaub ich, mal ordentlich aufräumen hier, weil ich vor lauter Vergangenheit keinen Anfang [...] und seh hier keinen Anfang und komm, glaub ich, nie in der Gegenwart an, wenn das so weitergeht ».

Cet échec à appréhender le temps dans ses différentes dimensions n'est pas sans rappeler les réflexions augustiniennes, ici en quelque sorte trivialisées. Cette incapacité à saisir ce que sont le passé ou l'avenir, car seul le présent « est » véritablement, nous condamne à envisager le temps sous l'angle d'un perpétuel recommencement. Un certain vertige émane de ces échanges qui progressent sur un mode circulaire. Sont ainsi écartées toute forme de conception téléologique de l'histoire, toute idée d'un progrès linéaire de l'Histoire, ou de pensée de l'éternité. Ainsi à la scène 6 du texte de Dea Loher, la pensée métaphysique de l'éternité est exclue de la temporalité, au profil du maintenant, du moment présent :

Éternellement c'est pas dans le temps Une fois que tu es dans l'éternellement tu remarques même pas que t'y es Tu sais même plus ce que c'est que le temps [...] T'as plus besoin d'avoir peur de demain par exemple parce que demain ça n'existe plus La semaine prochaine ça existe pas Dans un an ça existe pas C'est tout maintenant C'est tout sur le moment Si c'est pas sur le moment ça existe pas⁷.

Entre autres figures itératives, la répétition (à la fois phonique et sémantique), la tautologie, le balbutiement, renvoient à cet échec du dire. Sur le plan de l'énonciation, cette forme prise par la parole s'apparente à la figure de la ritournelle⁸, une répétition de l'ordre de la sérialité, à la frontière entre redondance et ressassement. Elle prolonge cette conception d'un maintenant toujours à l'identique, de même que l'absence de ponctuation forte participe de cette circularité de la parole. L'image qui s'impose alors à nous est celle de la spirale. Elle trouve son écho dans *Innocence* à travers le geste de l'orfèvre, le mari d'Ella, qui ne produit plus que des anneaux, qualifiés de « cercles désespérés sans début ni fin, et surtout sans issue⁹ ». Même geste répétitif d'une création à l'iden-

7. — Dea Loher, *op. cit.*, p. 45 : « Ewig ist keine Zeit Wenn du erst mal drin bist im Ewig dann merkst dus gar nich Dann weißte gar nich mehr was Zeit is [...] Musste keine Angst mehr ham vor morgen zum Beispiel weil morgen gibts gar nich mehr Nächste Woche gibts nich In ein Jahr gibts nich Is alles jetze Is alles im Moment Wenns nich im Moment is isses gar nich ». À mettre en parallèle avec le monologue de Mani chez Palmethofer, *op. cit.*, p. 423 (16) : « dein In-der-Gegenwart-Im-Augenblick-Sein », « dieses scheiß Im-Augenblick-Sein », où la vie humaine apparaît comme une simple répétition d'instants.

8. — Voir à ce propos l'article d'Ariane Martinez « Ritournelle et répétition-variation » in *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Actes Sud-Papiers, 2005, p. 46-50. Reprenant les analyses de Michel Vinaver, elle qualifie la « répétition-variation » de ritournelle quand elle se fait sérielle, insistant sur un « effet de boucle » et « un paradoxal dessaisissement du dire : l'instance locutrice s'estompe en tant qu'entité singulière ».

9. — Dea Loher, *op. cit.*, p. 95 : « Wer will all diese Ringe, / hoffnungslose Kreise ohne Ende und Anfang / und vor allem ohne Ausgang ». L'infinie répétition du même

tique d'un objet circulaire, bouclé, sans ouverture. L'anneau devient ici métaphore de l'enfermement, dans la répétition ininterrompue du même. Appréhendé comme une succession infinie d'instant, le temps humain se retrouve privé d'épaisseur, de perspective, plongé dans une circularité sans issue.

Absurdité du monde et transcendance dévoyée

La perte de sens comme orientation, comme épaisseur de temps, se double d'une autre : celle de la signification du monde. Le monde apparaît en effet comme absurde, l'action étant condamnée à se reproduire à l'identique, sans avancer. Ainsi, dans *Innocence*, la découverte que fait Fadoul d'un sac plastique sous un banc, bourré d'autres sacs plastiques dans une sorte de mise en abîme absurde, n'est pas sans rappeler les gestes mécaniques et répétitifs d'Estragon qui peine à enlever sa chaussure ou de Vladimir qui sort des navets de sa poche¹⁰. On pourrait presque lire un pastiche beckettien dans la précision et l'hypertrophie des didascalies du passage suivant, où l'action dramatique revient à un geste répétitif dérisoire destiné à combler le vide du temps et l'attente :

Il ressort le sac de sous la banquette. Rien que des ordures. Toujours plus des sacs surgissent. Rien que des ordures dans des sacs en plastique. Il sort un sac d'un autre sac, s'arrête, énérvé, se dirige vers la poubelle. Je vais aller acheter une bouteille au kiosque. Il s'apprête à tout jeter, jette un dernier coup d'œil au contenu. Reste interdit, regarde de plus près, fouille frénétiquement dans le sac. Putain de merde...¹¹.

Le tas d'immondice, les ordures pourraient renvoyer à la fin des idéaux, à la perte de d'une transcendance à la manière des poubelles beckettiennes. Dea Loher nous peint ici un monde désenchanté où l'action, politique et sociale, perd de sa nécessité. Ce désaveu se lit dans le premier monologue d'Ella à la scène 4 : « je ne veux pas me salir avec la politique », « je ne crois plus au nous, au grand tout » ou encore « je

est aussi évoquée par l'image du « filet de Sisyphe », que tisse Ella.

10. — Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, éd. de Minuit, 1952, p. 12 et 26. On observe une même réitération de gestes quotidiens et routiniers dans *Fin de Partie*, dans une sorte d'obsession temporelle où le temps apparaît comme circulaire et menaçant. La forme prise ici par l'énonciation se fonde sur « l'exténuation du langage », où « donnant à voir le vide, elle l'emplit de mots », in *Le Théâtre moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, Guy Borréli, « Beckett et le sentiment de la dérélition », CNRS, 1967.

11. — Dea Loher, *op. cit.*, p. 41 : « *Er kramt die Tüte vor. Nur Müll. Immer mehr Tüten kommen zum Vorschein. Nichts als Müll in Tüten. Zieht eine Tüte aus der anderen, hält verärgert inne, geht zum Papierkorb. Ich kauf uns ein Fläschchen am Kiosk. Will alles wegwerfen, erhascht einen Blick auf den Inhalt. Stutzt, sieht genauer hin, wühlt sich in die Tüte hinein. Heilige Scheiße –* »

ne crois plus qu'à la contingence. Les hasards, les erreurs, les impondérables, voilà qui m'en impose »¹². Elle incarne par-là les désillusions de l'intellectuel qui tombe dans un relativisme historique et se détourne de la politique, porteuse d'une utopie restée lettre morte : « et personne, ni nous-mêmes, ni Dieu, ni même la nature ne possède la connaissance de notre évolution future. Nous pourrions tout aussi bien la déterminer à coups de dés »¹³.

Dans cette profession de foi en vertu de la contingence et du hasard peut se lire une nouvelle métaphysique : celle d'un monde contemporain privé de transcendance, ou devenant le terrain d'une transcendance dégradée, dévoyée. Si Dieu se manifeste dans un sac en plastique chez Dea Loher – sorte de représentation moderne du génie de la lampe –, chez l'auteur autrichien le ciel est vide¹⁴, la machine devenant la transcendance, et le monde entier, une centrifugeuse.

| | |
|------|---|
| MANI | la machine c'est la transcendance |
| DANI | la transcendance complète et Dieu, je crois, n'a jamais été aussi transcendant que la machine |
| | [...] |
| DANI | et après la mort de Dieu |
| MANI | à la fin, il y a la machine ¹⁵ |

L'image du « ciel-machine », déjà annoncée dans la première scène sous couvert de démonstration scientifique, et reprise dans l'échange final entre Bine et Oli qui lui raconte « l'histoire du ciel »¹⁶, semble signaler que la quête du sens a été vaine, tout en accentuant le caractère

12. — *Ibid.*, p. 30-31 : « Ich will mich nicht mit Politik beschmutzen [...] Aber wer glaubt daran noch. [...] Aber ich glaube nicht mehr an das Uns, an das Wir/ das Große Ganze und/ dass Wir etwas verändern kann/ *Lacht.* Ich glaube nur noch an die Kontingenz./ Die Zufälle, die Irrtümer, die Imponderabilien./ die imponieren mir. »

13. — *Ibid.*, p. 96 : « und niemand, wir nicht, kein Gott und nicht einmal die Natur selber, ist im Besitz des Wissens um unser aller Weiterentwicklung. Wir könnten genausogut würfeln ».

14. — Cette même image sera reprise dans *faust a faim immangeable marguerite*, dans la didascalie préliminaire qui indique [pas de ciel], pastichant la célèbre scène du « Prologue dans le ciel » de Faust, in *faust a faim immangeable marguerite*, trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, Catherine Mazellier, Hilda Inderwildi, « Nouvelles scènes », Toulouse, PUM, 2011 ; *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, Francfort/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.

15. — Ewald Palmethofer, *op. cit.*, p. 435 : « die Maschine ist die Transzendenz/ die totale Transzendenz/ und so transzendent wie die Maschine war Gott, glaub ich, nie/ [...] und nach dem Tod Gottes/ am Ende steht da die Maschine ».

16. — La fameuse « histoire du ciel » où le ciel fait le choix d'une machine car un meuble serait trop onéreux et, Dieu étant mort, il n'y aurait personne pour s'asseoir dessus. La métaphysique, elle aussi soumise à la loi du marché, prend des allures anecdotiques et triviales dans cet extrait qui dénonce la marchandisation du monde et la mécanisation des rapports humains.

circulaire de la pièce. L'homme devient la mesure de toute chose, de la politique et de la religion, qui trouvent en lui leur expression : dans *Innocence*, il devient la preuve de l'existence de Dieu, de même que Dani s'exclame dans *hamlet est mort* qu'elle n'a d'autre politique en dehors d'elle-même¹⁷.

Par ailleurs, ce ciel-machine (« Himmelsmaschine ») fait écho au fragment müllérien d'*Hamlet-machine*¹⁸. Il présente en effet de fortes similitudes structurelles (monologues, forme fragmentaire, présence de la narration dans les dialogues, figures de la répétition et de la circularité) et rend compte également d'un même abandon de l'utopie, de la cause collective face à cette absence de perspective, au profil d'un attachement au sort individuel et d'un repli manifeste sur soi.

De l'individuel à l'impersonnel dans le discours, et de l'« impersonnage » à la disparition du personnage dans le drame

Au sein de ce monde privé de repères transcendants et soumis à la loi du hasard, l'existence paraît purement contingente. Si chez Loher, l'homme pourrait jouer son destin aux dés, chez Palmetshofer c'est ce « ciel-machine » qui distribue des numéros, choisit pour ainsi dire ses élus¹⁹. Dans l'immense loterie de l'univers, le mécanisme d'élection des êtres humains est ainsi comparable à un tirage au sort, et l'homme, jouet du sort, devient un simple numéro. Ainsi la vie se fait-elle calcul et c'est un système arithmétique, sinon économique, qui gère les relations humaines. On voit poindre au cœur de cette réflexion un mécanisme de rationalisation impersonnelle des individus, entre comptabilisés et laissés-pour-compte, dans un rapport mercantile à l'existence humaine.

La parole, elle aussi, se redéfinit à l'échelle des locuteurs individuels. Si les échanges entre les personnages sont essentiellement de type dialogique, certaines scènes semblent relever d'un régime énonciatif plus complexe. Dans *Innocence*, la polyphonie est à l'œuvre dans de nombreux passages en apparence pris en charge par un seul locuteur. Par exemple, dans la scène 7, madame Habersatt raconte l'épisode du tueur fou sur un mode d'énoncés enchâssés, donnant à voir – ou

17. — *Ibid.*, p. 443 : « ganz öffentlich geb ich zu, dass ich leider keine Politik hab außer meine scheid Befindlichkeit ».

18. — Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Paris, Éd. de Minuit, 1979. Si le fragment müllérien se caractérise par son aspect synthétique, la parole dramatique chez Palmetshofer est plutôt du côté de la dilution.

19. — *Op. cit.*, p. 396-398 : « Wenn dir der Himmel eine Zahl gibt, die Maschine, dann rechnet man mit dir, dann kann man mit dir rechnen, dann spielst du eine Rolle in der allgemeinen Rechnung der gegenwärtigen Situation, in der Ökonomie der Zukunft, im globalen Rechnungswesen der Gegenwart ».

entendre – véritablement la scène, avec un effet de réel accru par l'hypotypose. Le regard passe ainsi d'un élément à l'autre comme sur une toile, et la narratrice brouille les strates temporelles, les éléments vécus avec les éléments fantasmés, par un savant mélange de procédés énonciatifs (cris et interjections des passants restitués dans leur immédiateté, dans un débit saccadé proche de l'essoufflement, avec des commentaires rétrospectifs qui viennent s'y glisser). Les mêmes procédés sont à l'œuvre dans la scène 14 "Et tous" (dite « le chœur des automobilistes » dans les didascalies initiales) où l'on entend bribes de pensées et exclamations sur un mode choral. Ce qui suppose une certaine mise en retrait des énonciateurs, au profil d'un tissu de voix aboutissant à une forme de choralité²⁰, présente aussi dans le caractère fragmenté, disséminé de la parole à l'échelle du drame tout entier. Chez Palmetshofer aussi on remarque cette même porosité entre dialogues et monologues. Si les dialogues tendent à ressembler à des monologues avec un chassé-croisé de voix individuelles, les monologues de *hamlet est mort* tendent vers le « soliloque » habité de voix plurielles, en ce qu'ils dévoilent l'espace mental des personnages, où semblent percer d'autres voix. Ces personnages choraux se font les supports d'identités multiples, où l'individuel s'affirme tout en se démultipliant, par le biais de phrases sinueuses, avec des segments juxtaposés et une structure logique éclatée. En s'individualisant, la parole s'autonomise et s'atomise.

Dans ces passages soliloqués, et notamment celui de Dani à la scène 42¹, l'énonciation porte elle aussi la marque de ce glissement du sujet vers l'impersonnel : la multiplication des formes d'adresse du type « tu penses », « tu te dis », les situe en effet entre l'adresse familière et la tendance à une étrangeté grandissante dans son rapport à soi et à l'autre (vocation généralisante de ce « tu » qui n'est proprement *personne*). On pourrait voir ici un passage de l'individu à l'« impersonnage », ces « confins de soi où cesse le personnel » pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac²². Cette ellipse d'identité du personnage

20. — Nous nous appuyons sur les critères de définition de la choralité tels qu'ils sont présentés par Martin Mégevand, in « Choralité », *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, p. 36-40.

21. — Ewald Palmetshofer, *op. cit.*, p. 404.

22. — Selon Jean-Pierre Sarrazac, l'impersonnel serait « un mode de 'retrait' spécifique du personnage moderne et contemporain. Ainsi le personnage n'est plus 'une' personne, au sens d'un individu, mais 'personne' », in *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 228. Il y distingue l'« impersonnalisation » (avec un personnage ouvert à tous les rôles, tous les possibles) de la « dépersonnalisation » (abstraction et vacuité du personnage). Ce « drame-de-la-vie » proprement illimité, sans clôture, qu'est le drame moderne porterait ces identités impersonnelles. Cf. Gilles Deleuze : « un monde d'individuations impersonnelles » qui se manifeste dans cet usage massif du « ils » ou du « on », in *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968 (cité par Sarrazac), que nous rapprochons ici de l'usage du « tu ».

renverrait de manière plus générale au personnage contemporain, qui « éprouve une étrangeté radicale aux autres et à soi-même », celle-ci trouvant paradoxalement son expression la plus forte dans les formes soliloquées ou apparentées à des monologues.

Cet effacement de l'individuel dans l'impersonnel se prolonge pour ainsi dire dans la disparition du personnage théâtral, qui revêt ici une dimension méta-théâtrale. *hamlet est mort* s'inscrit par-là dans la continuité du démontage du personnage d'Hamlet chez Müller. Ces identités vacillantes, ou ellipses d'identité du personnage, videraient le personnage dramatique de sa substance, devenant simple interprète de son propre rôle. Ainsi, dans le fragment polyphonique d'Heiner Müller, la première séquence s'ouvrait sur l'affirmation « J'étais Hamlet » (gardant ainsi en creux la trace du personnage dramatique) pour aboutir à son élimination, « l'Interprète d'Hamlet » faisant littéralement tomber son masque et proclamant ainsi son adieu à la forme dramatique dans l'espace même de ce drame : « Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. [...] Mon drame n'a plus lieu²³ ». La pièce de Palmethofer pousse en quelque sorte la radicalité encore plus loin, dans la mesure où le personnage d'Hamlet déserte la scène théâtrale. Le temps n'est plus à la délibération (agir ou se résigner), le dilemme du héros shakespearien se voit résolu, dépassé de façon quasi dialectique par la négation de lui-même. La disparition dramatique (il n'est jamais question d'Hamlet dans la pièce de Palmethofer ailleurs que dans le titre) remplace alors l'alternative – *être ou ne pas être*.

Expérience de la chute et faille de la conscience : un théâtre proprement dramatique

Dans ces « drames-de-la-vie » résolument contemporains évoluent des êtres dont l'identité semble être remise en cause, creusée de béance et d'impersonnel. L'« impersonnage » trouverait ainsi son prolongement dans la disparition du personnage dramatique mais aussi dans l'anonymat de certains. Ces dramaturgies seraient ainsi à replacer dans la lignée d'un théâtre de portée métaphysique, interrogeant la notion de responsabilité individuelle. Désengagement, désaveu et remords de conscience sont autant de thématiques qui traversent ces textes, au sein d'une trajectoire de la chute. Dans les pièces choisies, la chute revêt en effet une double dimension, à la fois physique et métaphysique.

Chez Palmethofer à la scène 21 les deux jeunes couples s'interrogent sur l'origine de l'amour (comparé à une pomme) qui n'advient pas, ne « tombe » pas pour reprendre l'expression allemande, car il n'y

23. — Heiner Müller, *op. cit.*, p. 75-76. Cet adieu au théâtre est à entendre aussi comme un renoncement au drame de l'Histoire et à la possibilité d'une utopie politique.

a plus de gravité terrestre. L'écrivain autrichien reprend par-là l'imagerie philosophique populaire de la découverte de la gravitation universelle par Newton et la détourne, en l'associant au proverbe allemand « wo die Liebe hinfällt ». Pas d'attraction pour l'amour non plus, pas de loi universelle, mais un règne du hasard. La chute est également celle de Dieu, tombé du ciel, un motif qui se retrouve dans sa pièce *faust a faim immangeable marguerite*, créée deux ans plus tard en 2009 : dans le prologue ce sont les personnages qui chutent, tombent à travers le néant, car le ciel s'est retiré sous leurs pieds²⁴. Dans *Innocence*, Dea Loher aborde la question de la chute de façon plus systématique à travers le motif structural du suicide : la pièce s'ouvre sur une scène de noyade, un épisode qui s'apparente à la faute originelle et traverse toute la pièce. Puis trois scènes renvoient explicitement à cet acte et se font écho. La scène 6 "Sauter ou ne pas sauter" (pastiche de l'expression du dilemme shakespearien) où se mêlent les délibérations de « deux candidats » au suicide. Puis la scène 11 "Sauté" est le récit fait par un locuteur anonyme, chirurgien de profession, de sa rencontre avec un jeune homme qui lui demande s'il croit en Dieu avant de sauter dans le vide. Le récit du médecin cherche à retracer la généalogie des événements, semblant se livrer à une auto-confession ou une déposition de police. Enfin, la scène 14 déjà citée du « chœur des automobilistes » bloqués sous un pont de l'autoroute par un individu prêt à sauter dans le vide renvoie elle aussi à ce même motif, doublé d'une forte dimension morale et politique, celle du refus de responsabilité et du désengagement de l'humain envers son semblable.

La chute renvoie en ce sens à la conscience malheureuse de l'homme contemporain, déchiré par la culpabilité d'une faute originelle (à l'origine du drame à proprement parler). Fadoul et Elisio peuvent être considérés en ce sens héritiers directs du Clémence de *La Chute*. On l'entend également dans cette forme de plaidoirie *pro domo* que prend la parole dramatique. Les passages soliloqués que nous avons cités prennent la forme d'auto-plaidoiries, servant de justification ou de désengagement des individus qui les portent. Un désir de se justifier, de proclamer son innocence sous-tend en effet les deux pièces choisies. Chez Dea

24. — « da hat's den Himmel unter uns'ren Füßen/ den hat's uns einfach weggezogen/ bodenlos/ da ging ein Stürzen durch den Himmel » *op. cit.*, p. 54. Dans sa riche introduction intitulée « *faust a faim* : un reader's digest », Sylvie Arlaud revient sur cette image emblématique de la chute : des anges déchus qui se brûlent les ailes en tombant dans le vide. Elle met également en avant la parenté structurale entre les deux pièces : « L'angoisse du commencement, la structure analytique et fragmentaire, la recherche de l'absence et du non-dit, la parole circulaire qui débouche sur le néant, la force toxique de la cellule sociale (ici familiale) [...] et enfin l'écriture en crescendo jusqu'au déchargement de l'horreur du dénouement, tous ces éléments se retrouvent également dans *faust hat hunger* », *op. cit.* p. 14.

Loher, madame Habersatt affirme : « Tous nous aimerions bien être innocents²⁵ ». Dans cette pièce le motif de la culpabilité se voit doublé d'une dimension oculaire : des images de cécité et d'aveuglement y abondent, et l'œil devient la métaphore de la conscience humaine et de la justice. Conscience de la faute et cécité qui ne sont pas sans rappeler le paragon du personnage tragique qu'est Œdipe. L'image de la faille apparaît dans le texte de Dea Loher, c'est la vieille philosophe qui la convoque pour évoquer la connaissance²⁶. Ce gouffre de pensée qu'incarne le personnage se fait ainsi emblématique de certaines écritures contemporaines de langue allemande, peuplées de personnages à la conscience fissurée dans des mondes vacillants.

Il nous a ainsi paru pertinent de mettre en regard ces deux pièces : en dépit d'une composition formelle et de procédés d'écriture bien différents, elles présentent en effet des similitudes énonciatives frappantes (alternance de dialogues et de monologues aux frontières poreuses, recours au soliloque), une même circularité de l'écriture, des motifs poétiques proches (jeu de dés et loterie de la vie, œil et orbite) et une dimension métaphysique marquée par la chute et la quête des origines. Elles relèvent également d'une esthétique de la fragmentation et présentent des failles, entre blancs de la pensée et creux du discours. Ces béances du texte peuvent dès lors être rapprochées des fissures de la conscience de l'homme contemporain dont ces dramaturgies rendent compte. Le drame devient ainsi l'espace textuel et scénique où se reflète l'aporie de la raison, dans un monde privé de transcendance et marqué par une perte de certitudes et de repères, induisant un repli sur soi du sujet. Le propos politique n'a pas quitté l'espace du drame, mais il ne s'y se déploie plus avec la même radicalité ; c'est davantage le désengagement de nos sociétés contemporaines qui s'y traduit : un devenir « impersonnel », affectant même le personnel dramatique (ce que nous avons appelé avec Jean-Pierre Sarrazac l'*impersonnage*).

Dans ces drames de l'impersonnel, un certain relativisme semble contaminer tout discours, fût-il politique, religieux ou esthétique, remettant en cause l'articulation entre histoire individuelle et histoire collective, dont rendaient compte les dramaturgies germanophones (avec une véritable politisation de la scène au tournant de la chute du Mur). S'il n'y a pas d'Histoire, il n'y a pas de temporalité véritable non plus, dans la mesure où ces pièces rendent compte d'écritures de la

25. — Dea Loher, *op. cit.*, p. 85 : « Wir wären alle gerne unschuldig ».

26. — *Ibid.*, p. 76. Elle évoque la béance qui surgit à la place de ce qui était autrefois l'identifiable, le défini, et proclame dans un geste nihiliste son désir de se consacrer à présent au lacunaire, au fragment, à la faille.

circonvolution. La remise en question de la fable, de la linéarité dramatique au sens aristotélicien du terme, n'est pas selon nous à interpréter pour autant dans le sens d'une permanence ou résurgence du « postdramatique » dans les écritures théâtrales immédiatement contemporaines. Nous préférons parler d'un renouvellement constant de la forme dramatique, qui s'élabore sur de nouveaux critères philosophiques, esthétiques et narratifs. S'il y a un renouveau formel indéniable dans ces dramaturgies contemporaines de langue allemande, il convient néanmoins de les resituer dans leur héritage poétique et intellectuel, dans une filiation dramatique forte, de Shakespeare à Müller en passant par Beckett et Camus. Dans ces écritures théâtrales contemporaines, où le drame évolue et se redéfinit sans cesse, le glas de la forme *dramatique* n'a certainement pas sonné.